

L'influence de Meyerhold sur les mises en scène que j'ai réalisées avec le groupe de théâtre Los Volatineros

Francisco Javier

Volume 20, numéro 3, hiver 1988

Pionniers russes de la scène et de l'écran

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500816ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500816ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

En cherchant une voie pour s'éloigner du naturalisme - en tant que système interprétatif - et de l'illusion scénique, le groupe «Los Volatineros» et le metteur en scène Francisco Javier ont trouvé dans l'oeuvre de Meyerhold un certain nombre d'indicateurs précis d'un style créateur qui se situait à l'extrême opposé de celui proposé par Stanislavski. Convention consciente, préjeu, biomécanique, jeu inversé sont certains des concepts meyerholdiens qui, par l'expérimentation, sont devenus le fondement de la poétique du groupe dont le metteur en scène nous rappelle quelques réalisations.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Javier, F. (1988). L'influence de Meyerhold sur les mises en scène que j'ai réalisées avec le groupe de théâtre Los Volatineros. *Études littéraires*, 20(3), 75-85. <https://doi.org/10.7202/500816ar>

L'INFLUENCE DE MEYERHOLD SUR LES MISES EN SCÈNE QUE J'AI RÉALISÉES AVEC LE GROUPE DE TRÉÂTRE LOS VOLATINEROS

francisco javier

(Traduit par María Eugenia Elgue)

1. Les Préceptes des grands créateurs russes et leurs répercussions en Argentine

Si je devais faire un bilan de mon activité théâtrale entre 1940 et 1987 et considérer les principes théoriques qui l'ont soutenue, le nom de Konstantine Stanislavski s'imposerait de façon non équivoque : il a été le modèle constant dans mon travail de professeur d'interprétation. Mais ce sont l'œuvre et les idées de Meyerhold qui sont présentes dans les spectacles que j'ai réalisés surtout au cours de ces dernières années.

En Argentine, les principaux acteurs et metteurs en scène des années 40 et 50 prétendaient que l'expérience et la connaissance innée de la scène étaient les principaux piliers sur lesquels devaient s'appuyer leurs créations. Nous, les jeunes, qui en étions à nos débuts, à cette époque, nous cherchions par contre la rigueur et la précision d'une technique de création dramatique. Cette aspiration a pu finalement se concrétiser grâce aux livres de Konstantine Stanislavski et à l'application de sa méthode créatrice.

Les premières publications du maître en Argentine datent des années 50 : *Preparación del actor* (*An actor prepares*¹), traduit de l'anglais par Ricardo Debenedetti, Editorial Psique, Buenos Aires, 1954, et *Mi vida en el arte* [Ma vie dans l'art], traduit directement du russe par N. Caplán, Ediciones Diáspora, Buenos Aires, 1954.

En 1946, apparaissait en Argentine *los Creadores del teatro moderno* (Edición Centurión, Buenos Aires) de Galina Tolmacheva, actrice et metteuse en scène russe installée parmi nous ; il y avait dans cet ouvrage deux chapitres consacrés à la vie et à l'œuvre de Stanislavski et Meyerhold. En 1951, la même auteure publiait un livre qui allait avoir de grandes répercussions dans le milieu théâtral : *Ética et creación del actor. Ensayos sobre la ética de Konstantine Stanislavski*, Mendoza Ministerio de Educación, Universidad Nacional de Cuyo. C'est précisément à cette époque que les *Cuadernos de Arte Dramática* du *Teatro Escuela Fray Mocho*² divulgaient l'œuvre de Stanislavski. Dans le *Cuaderno* n° 6 de 1953, on retrouve, entre autres, un essai de Nina Gurfinkel intitulé « Sistema de Stanislavski ».

L'influence des travaux de Konstantine Stanislavski s'accrut par ailleurs grâce à l'arrivée à Buenos Aires d'Hedy Crilla, une actrice autrichienne qui allait le faire connaître sur le plan pratique et expérimental.

L'adoption rapide de la méthode de Stanislavski en Argentine doit son explication au fait que le courant réaliste, d'inspiration espagnole, italienne et française, y prévalait et que c'était sans doute celui qui pouvait le mieux alimenter les idées et la méthode du maître.

On connaissait peu ou rien des autres créateurs qui, à la même époque, proposaient des méthodes créatives d'un autre genre : Meyerhold et Vajtangov, par exemple. C'est à peine si on savait que Meyerhold avait été l'un des élèves préférés de Stanislavski ; rebelle et révolutionnaire, il avait fini par s'opposer au maître en proposant des spectacles sur une base théorico-pratique radicalement différente.

J'ai pris connaissance de l'œuvre de Meyerhold à la fin des années 50, lors d'un séjour de trois ans à Paris. En Argentine, on connaissait le chapitre que Galina Tolmacheva lui avait consacré dans *los Creadores del teatro moderno*, mais les textes de Meyerhold n'ont commencé à circuler qu'à partir de



Meyerhold.

1968, grâce à l'édition espagnole *Meyerhold, textos teóricos*, Vol. 1 et 2 (Editor Alberto Corazón, Madrid, 2 vol.).

La première expérience pratique que j'ai eue de l'œuvre de Meyerhold date de 1971. À cette époque, j'étais professeur à l'*École Nationale d'Art Dramatique* de Buenos Aires ; le système de travail des professeurs d'*Art Dramatique* et de *Pratique de la Scène* s'appuyait exclusivement sur les préceptes de Stanislavski. Avec un groupe d'étudiants, j'ai décidé de faire des expériences d'interprétation sur des bases différentes : le théâtre

de Brecht et l'antinaturalisme de Meyerhold. Nous voulions nous exprimer différemment de ce que nous avions fait jusqu'à ce moment-là.

Les élèves venaient de terminer leur deuxième année et il ne nous était pas possible de réaliser des spectacles proprement dits, nous avons choisi de faire des exercices sur des sujets libres ou encore à partir d'auteurs d'avant-garde internationaux. Nous avons par la suite organisé des séances publiques où nous avons eu l'occasion de montrer les résultats de nos recherches.

Ces expériences ont été menées entre 1971 et 1974. Par la suite, j'ai dû me rendre en France pour faire une thèse de doctorat en *études théâtrales*, de leur côté, les étudiants terminèrent leurs études à l'École Nationale.

À mon retour en 1976, c'est en puisant à même cette nouvelle génération d'acteurs que j'ai créé le groupe *Los Volatineros*. Nous nous proposons de continuer les expériences précédentes, mais cette fois, avec l'objectif de déboucher sur des spectacles. Le groupe était formé par les acteurs Román Caracciolo, Julián Howard et Roberto Saiz ; quant à moi, je participais comme metteur en scène et Ernesto Diz comme éclairagiste.

Les spectacles réalisés par le groupe furent les suivants : *¿Qué porqueria es el glóbulo!*³ (1976) sur des textes de José María Firpo ; *Cajamarca*⁴ de Claude Demarigny (1976) ; *Cuentos en el jardín* [Contes dans le jardin] (1978) élaboré à partir de contes pour adolescents de différents auteurs ; *¡Hola, Fontanarrosa!* [Salut Fontanarrosa!] sur des textes de Roberto Fontanarrosa (1979) ; *el Argentinazo*⁵, de Dalmiro Saénz (1985)⁶.

2. *Los Volatineros* sur les traces de Meyerhold

À l'époque où nous avons commencé nos expériences sur la base des écrits de Meyerhold, quelques-uns de ses concepts fondamentaux constituèrent la colonne vertébrale de notre travail. Mentionnons en premier lieu un concept que l'on pourrait énoncer de la façon suivante : *le théâtre de la conventionnalité consciente*. Bien avant de commencer nos expériences, nous croyions déjà intuitivement que le spectacle

théâtral s'opposait en tant que réalité aux images de la vie réelle. Les exercices pratiques de deuxième année avaient donné lieu à des improvisations libres à partir de certaines scènes de *Ceremonia para un negro asesinado* [cérémonie pour un noir assassiné] d'Arrabal ; tout en partant de la situation et en suivant sa structure interne, nous ajoutions des micro-situations collatérales où était laissé libre cours à l'imagination plutôt que de suivre les coordonnées logiques qui auraient pu dériver de cette situation de base. Ainsi, partant du fait que les deux protagonistes se présentaient comme des acteurs de talent, capables de se dédoubler en metteurs en scène, en auteurs et en éclairagistes, nous incorporions des textes de Shakespeare, une gestuelle qui correspondait aux personnages de la *Commedia dell' Arte*, des mouvements qui se terminaient en acrobaties et en pirouettes de clown, des tirades dites dans d'autres langues ou dans un jargon qui possédait l'accent et le son d'autres langues existantes ou imaginaires.

Encouragés par les idées et l'œuvre de Meyerhold et par les travaux qui ont suivi celui dont il vient d'être question, et peu importe le lieu où nous avons joué, nous sommes toujours partis d'une exaltation de l'espace scénique (dans la plupart des cas, il s'agissait d'espaces para-théâtraux) dans la mesure où cet espace proposait une réalité d'aire de jeu que nous ne cherchions pas à modifier et, moins encore, à transformer par des moyens scénographiques en une imitation des espaces de la réalité quotidienne. Le cadre que nous offrit la *Casa de Castagnino*, l'atelier du peintre, avec son plancher en marqueterie, ses plinthes, ses parquets et les grandes fenêtres qui communiquaient à l'extérieur, constitua un espace idéal pour les quatre spectacles que le groupe *los Volatineros* y a créés.

Dans le cas de *Cajamarca*, la structure architectonique du site nous a permis de délimiter, avec une toile blanche posée sur le sol, une surface où asseoir cette réalité du jeu théâtral, différente de la réalité qu'imposait le caractère historique des personnages et leur paysage naturel (le public était installé sur des chaises placées sur une plateforme de 70 cm de hauteur qui entourait la scène rectangulaire sur trois de ses côtés). À même le sol, nous avons donc construit l'espace réel des conflits, non pas entre Atahualpa et Pizarro mais entre les acteurs qui incarnaient ces personnages.

Lorsque nous avons créé *el Argentinazo*, dans ce beau théâtre qu'est le *Nacional Cervantes*, nous avons installé à

même la scène, sur un rectangle de 14 sur 18 m, des estrades de différentes dimensions, des gradins et une tourelle aussi bien pour le public que pour les acteurs ; nous étions ainsi convaincus d'installer la réalité correspondant à ce cadre de fiction, c'est-à-dire, le salon luxueux d'une école secondaire en 1985 et les endroits désertiques et historiques de notre Argentine de la fin du siècle.

Dans *el Argentinazo*, le montage des gradins, la tourelle, les lustres d'un somptueux salon et les mannequins de grandeur nature qui descendaient du cintre à la scène finale, peuvent illustrer le concept de *dispositif scénique*, compris comme une machine qui structure et anime ; présent dans tous nos spectacles, ce concept est étroitement lié au concept de *conventionalisme conscient*. Le manège utilisé dans *Cajamarca* peut servir d'exemple ; on le montait et on le mettait en marche au moment de l'exécution d'Atahualpa. Il permettait de maintenir le corps de l'acteur suspendu pendant les scènes finales ; à la présence de la machine, sa place et celle du corps de l'acteur, en relation avec la totalité de l'espace, venaient se joindre le son métallique et le rythme qu'elle produisait en fonctionnant.

Une autre des idées fondamentales de Meyerhold, la *biomécanique*, a généré chez nous un type d'interprétation actorielle qui nous a caractérisé dans le milieu théâtral de Buenos Aires. Depuis les exercices que nous avons commencés en 1971 jusqu'à *el Argentinazo* en 1985, notre gestuelle, les déplacements et nos relations dans l'espace furent le résultat d'une série de pratiques où la précision très élaborée des mouvements, l'économie dans l'utilisation de l'énergie et le rythme ont dominé, en plus des recours techniques apportés par l'art de l'acrobatie.

Dans *¡Qué porquería es el globulo!*, les jeunes de l'école manifestaient leur habileté enfantine en exécutant des jeux acrobatiques, mais, insatisfaits du résultat de ces derniers, ils les effaçaient de l'espace, retournaient au point initial en parcourant la séquence des mouvements en sens inverse et en veillant à la précision gestuelle. Dans la scène des musiciens ambulants ainsi que dans celle des ivrognes, chaque acteur avait créé un jeu précis de mouvements inspirés des attitudes et des gestes des clowns de cirque.

Dans *Cajamarca*, la scène qui présentait au public l'attaque des Espagnols contre Atahualpa et ses hommes a été rendue au moyen de sauts et de croisements dangereux dans les airs

que les acteurs exécutaient en silence ; tout de suite après, les acteurs racontaient l'événement, immobiles, gesticulant violemment avec un seul membre, comme si seule cette partie du corps était encore en vie.

Quant aux techniques dramatiques mises au point par Meyerhold, que ce soit le *pré-jeu* ou le *jeu inversé*, par exemple, elles ont été méticuleusement étudiées par le groupe. De toute évidence, elles nous ont permis de mieux concrétiser le théâtre de la *convention consciente* et de l'*anti-illusionnisme* en poussant l'acteur vers un jeu exalté de relations dialectiques avec son propre personnage et avec son public.

Je pourrais décrire de nombreux cas de *pré-jeu* consciemment articulés par le groupe. Dans *¡Qué porquería es el glóbulo!*, une minutieuse séquence de mouvements et de gestes — complicité, transgression, plaisir, malaise physique, comportement d'homme — exprimait l'acte de fumer la première cigarette ; cette situation dramatique dépourvue de texte durait quelques minutes et précédait la déclaration de chacun des jeunes : « Moi, quand je serai grand, je serai portier d'un terrain de football » disait l'un, ou « vendeur d'eau dans le cimetière », disait un autre, etc. Dans *Cajamarca*, Felipillo, le jeune Indien qui servait d'interprète entre Atahualpa et Pizarro, entraîna furtivement sur la scène en jouant avec une couverture, il la lançait vers le haut, il s'en enveloppait, la caressait, manifestait son plaisir de posséder l'objet si désiré ainsi que la transgression que cela signifiait. La situation minutieusement mise en place par ce jeu silencieux se voulait ainsi la présentation mimique du texte : « Voilà, j'ai volé la couverture de l'Inca... ». Dans *el Argentinazo*, l'entrée de jeunes officiers de l'armée argentine de la guerre du Paraguay au moment où le professeur était encore à donner son cours d'histoire, cette longue scène où ils établissaient des liens d'amusante complicité entre eux et avec le public — on ne dédaignait pas le contact physique avec les spectateurs — précédait les exclamations grandiloquentes des officiers (« ¡ Huit jours ! ») répétées plusieurs fois, jusqu'à ce que le texte annonce que le Général Mitre les avait punis en les envoyant huit jours au cachot et que c'était précisément là où ils étaient en train de s'installer.

Grâce à l'expérimentation et à l'élaboration du *pré-jeu* en tant que jeu mimique qui installe une situation, nous avons eu

la possibilité de résumer une idée ou un sentiment d'un personnage en le matérialisant dans un geste. Nous l'avons appelé *geste synthétiseur* et l'avons placé selon les cas, avant, à l'intérieur ou à la fin du texte, mais toujours détaché de ce dernier. Dans *¡Qué porqueria es el glóbulo!*, l'un des acteurs disait le texte suivant : « ¡ Si on veut que la vache ait un veau, on doit la mettre avec le taureau ! ». Immédiatement après, il faisait un geste qui voulait dire « Tu n'as rien d'autre à faire » ou « Eux, ils se débrouillent très bien seuls » ; par la suite, il continuait son explication. La pensée du personnage qui n'avait pas été formulée dans le texte se trouvait ainsi exprimée de façon non équivoque et cela produisait un effet comique remarquable.

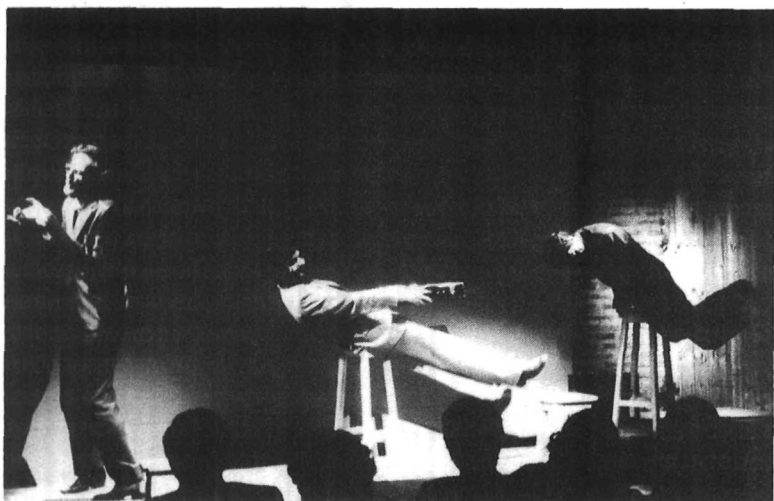
Dans *Cajamarca*, autant Pizarro que Felipillo, avec un geste démesuré du visage qui exprimait l'horreur et un rapide va-et-vient de la tête, rendaient compte d'un texte dans lequel ils affirmaient quelque chose même s'ils éprouvaient le contraire. Le geste synthétisait ou se constituait en métaphore gestuelle du mensonge.

Quant au *jeu inversé*, je dois dire qu'il était inclus structurellement comme forme dramatique dès le début de nos spectacles puisque nous avons recours à la narration, à la présentation de situations et à l'expression verbale de ce que pensait ou ressentait le personnage.

¡Hola, Fontanarrosa! fut le spectacle où nous avons utilisé à fond ce recours dramatique en systématisant l'usage alterné de ce qui était joué sous forme dramatique et de ce qui était joué sous forme narrative.

S'inspirait aussi de Meyerhold la tendance que nous avons à faire nettement ressortir dans l'espace scénique à l'intérieur de certaines scènes la qualité statuaire de la gestuelle et de la mobilité ou de la séquence de mouvements. Les corps des acteurs, découpés sur une surface unie et de couleur neutre (comme dans *¡Hola, Fontanarrosa!*) ou sur le vide (comme dans *Cajamarca*) composaient une frise qui exprimait la situation, ou encore c'était l'hallucinante composition dans l'espace des virtuelles positions successives d'un seul personnage.

Dans *Cajamarca*, les acteurs créaient dans l'espace les fantasmes des personnages principaux ; dans le cas de Felipillo, par exemple, il s'agissait d'êtres monstrueux qui le harcelaient



i Hola, Fontanarrosa ! Une séquence de mouvements qui met l'accent sur la recherche d'une posture statuaire.

(corps distorsionnés en relation avec l'axe-colonne vertébrale ; bras, jambes et têtes adoptant des positions forcées ; expressions faciales exagérément disloquées) ; dans le cas de Pizarro, il s'agissait de sa propre image (le corps violemment projeté dans l'espace au moment même de donner un ordre) et d'images d'oiseaux de proie prêts à dévorer le corps inanimé d'Atahualpa.

Dans *i Hola, Fontanarrosa !*, les corps lancés dans l'espace pendant qu'ils se battaient (des porte-documents étaient utilisés comme armes) se figeaient à un moment précis et demeuraient immobilisés devant le spectateur pendant trente secondes ; c'est à partir de ces positions statuariques qu'on passait à l'histoire dramatique suivante.

Les séquences meyerholdiennes de mouvements ont aussi constitué des formes scéniques que nous avons employées dans nos spectacles. Dans *i Qué porquería es el glóbullo !*, les jeunes se saluaient avec des gestes et des attitudes combinées de façon rythmée qui composaient une séquence de mouvements. Dans *i Hola, Fontanarrosa !*, une séquence de gestes et d'attitudes — accompagnés d'un bref texte — qui exprimaient la fin misérable à laquelle certains joueurs de football sont condamnés en vieillissant, se répétait exactement cinq fois.

Encore dans *i Hola, Fontanarrosa!*, à des moments déterminés, l'acteur-personnage attirait l'attention du spectateur sur la nature de la situation dont il était protagoniste (par exemple, « On m'a désigné pour tirer un penalty et j'ai marqué un but ») et exprimait, grâce à une séquence de gestes et de mouvements, ce qui se passait avant, pendant et après le « penalty », et même la réaction des supporteurs à ces moments-là.

Au cours des répétitions de *Cajamarca*, l'acteur qui tenait le rôle d'Atahualpa composa une séquence de mouvements destinés à donner au spectateur l'impression que l'Inca marchait sans toucher le sol : des pas feutrés, légers et rythmés, se combinaient aux positions du corps qui s'allongeait doucement de profil sur le sol puis virevoltait sur une hanche, les jambes se déplaçant en l'air de façon rythmique ; les pas, feutrés.

Pour mettre fin à cette description de certains aspects de nos travaux inspirés des préceptes de Meyerhold, je ferai allusion à quelques cas où nous avons élaboré de façon très particulière le discours de l'acteur. Dans *Cajamarca*, par exemple, Pizarro, en proie à la folie, évoquait les cloches des villes d'Espagne en disant son texte comme s'il s'agissait plus de recréer le son des cloches que d'offrir un discours intelligible au spectateur. Le rythme et la diction y acquéraient une valeur expressive inaccoutumée. De son côté, Felipillo exprimait son admiration envers l'Espagne en fredonnant ou chantant son texte d'après des mélodies populaires espagnoles, conjugant ainsi mélodie, rythme et diction.

En guise de conclusion, j'ajouterai ceci : en cherchant une voie pour s'éloigner du naturalisme — en tant que système interprétatif — et de l'illusionisme scénique, *los Volatineros* ont trouvé dans l'œuvre de Meyerhold (dans ses écrits et dans quelques photographies) un certain nombre d'indicateurs précis d'un style créateur qui se situait à l'extrême opposé de celui que nous proposait le système de Stanislavski. Source d'inspiration toujours renouvelée, l'œuvre du grand maître russe est à la base de notre poétique. Je voulais que ces lignes expriment notre admiration et prennent l'allure d'un hommage.

Buenos Aires

Notes

- ¹ *La Formation de l'acteur (An actor prepares)*, Préface de Jean Vilar, Traduction de Élisabeth Janvier.
- ² *Le Théâtre École Fray Mocho* faisait partie du « mouvement du théâtre indépendant » amorcé en 1930 avec la fondation du Théâtre du Peuple (Teatro del Pueblo).
- ³ Ce titre, difficilement traduisible, est celui d'un florilège de phrases prononcées spontanément par des enfants d'âge scolaire.
- ⁴ Ville du Pérou.
- ⁵ Titre intraduisible qui peut faire référence aux différents soubressauts propres à la vie argentine.
- ⁶ *Les Volatineros* et moi réalisons des *créations collectives*, il s'agit d'une espèce de *théâtre épique* qui traite de différents sujets à caractère quotidien ; nous en profitons pour valoriser l'action participative dans un cadre démocratique où prévaut fondamentalement la liberté d'expression. Toutes les premières de nos spectacles eurent lieu à Buenos Aires ; par la suite, ils ont été présentés dans les villes de l'intérieur du pays ainsi qu'à Montevideo, Uruguay. *Cajamarca* fut présenté au *Festival Mondial du Théâtre* de Nancy en 1980.